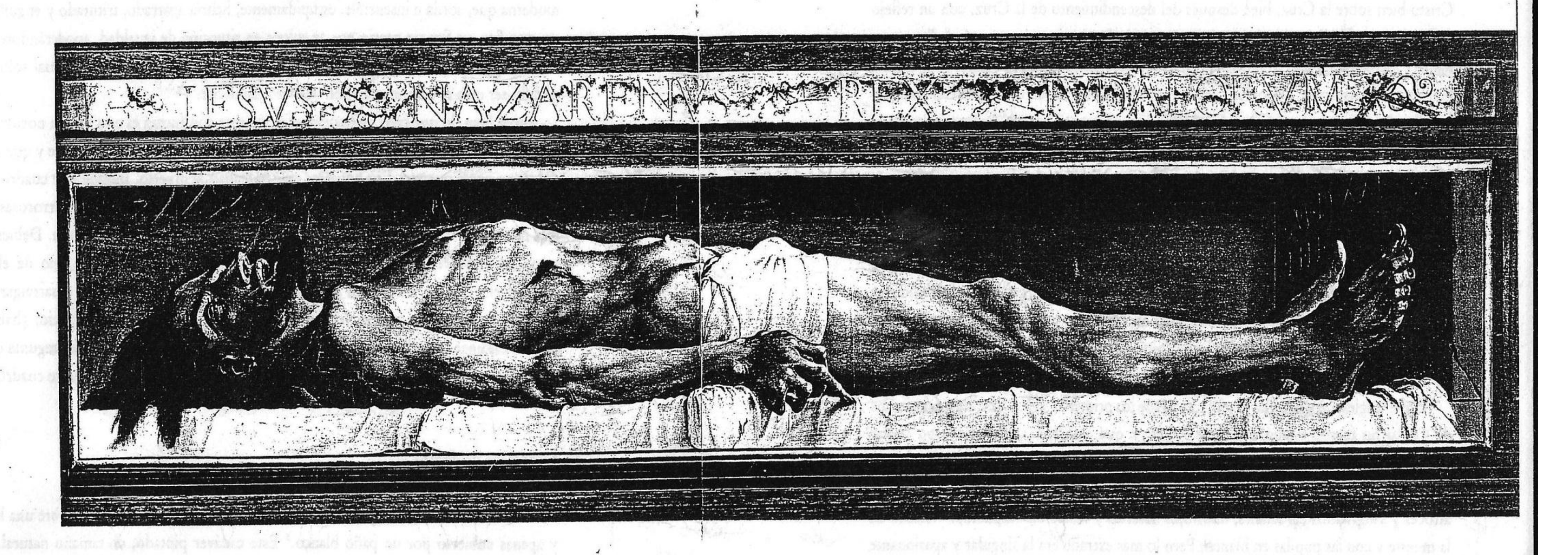


Hans Holbein el Joven, *El cuerpo del Cristo muerto en la tumba*, 1522
(Basilea, Museo de Bellas Artes).

Tomado de: Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte primera (volumen 1). Editado por Michel Feher con Ramona Naddaff y Nadia Tazi, Taurus, Madrid, 1990.

El Cristo muerto de Holbein

Julia Kristeva

«Un creyente puede perder la fe»

Hans Holbein el Joven (1497-1543) pinta en 1522 (la capa subyacente lleva la fecha de 1521) un cuadro inquietante, El *Cristo muerto*, que puede verse en el Museo de Basilea y que parece haber causado una honda impresión sobre Dostoievski. Desde las primeras páginas del *Idiota*, el príncipe Myshkin trata en vano de hablar de él, y será solamente gracias a un rebote polifónico de la intriga como logrará ver una copia en casa de Rogozhin y gritará «golpeado por una súbita inspiración»: «*¡Este cuadro!... ¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe?*»[1] Un poco más adelante Hipólito, un personaje secundario, y que, sin embargo, se muestra en

muchos aspectos como un doble del narrador y del príncipe Myshkin, hace una descripción sobrecogedora del lienzo: «Representaba al Cristo en el momento del descendimiento de la cruz. Si no me equivoco, los pintores tienen la costumbre de representar a Cristo bien sobre la Cruz, bien después del descendimiento de la Cruz, con un reflejo de sobrenatural belleza dibujada sobre su rostro. Se esmeran porque esta belleza permanece incólume incluso en medio de los momentos más atroces. No había nada de esta belleza en el cuadro de Rogozhin; era la reproducción acabada de un cadáver humano que llevaba la impronta de los sufrimientos indecibles soportados incluso antes de la crucifixión; se veía en él las heridas de los malos tratos y de los golpes que había soportado de sus guardianes y del populacho cuando llevaba la cruz a cuestas y caía bajo su peso; en fin, las muestras de la crucifixión que había sufrido durante seis horas (al menos según mi cálculo). Era, en verdad, el rostro de un hombre al que se acababa de bajar de la cruz; mantenía todavía mucho de vida y de calor; la rigidez aún no había empezado a apoderarse de él, de modo que el rostro del muerto reflejaba el sufrimiento como si no hubiera dejado de sentirlo (esto ha sido muy bien captado por el artista). Por añadidura, este rostro transmitía una despiadada verdad: todo en él era natural; era el rostro que presenta cualquier hombre después de semejantes torturas.

Sé que la iglesia cristiana ha profesado, desde los primeros siglos, que los sufrimientos de Cristo no fueron simbólicos, sino reales, y que, sobre la cruz, su cuerpo se vio sometido, sin restricción alguna, a las leyes de la naturaleza. Por eso el cuadro representaba un rostro horriblemente desfigurado por los golpes, tumefacto, cubierto de atroces y sangrientos cardenales, unos ojos abiertos y llenos del resplandor vidrioso de la muerte y con las pupilas en blanco. Pero lo más extraño era la singular y apasionante pregunta que sugería la vista de este cadáver de ajusticiado: si todos sus discípulos, sus futuros apóstoles, las mujeres que le habían seguido y se mantuvieron al pie de la Cruz, quienes tenían fe en Él y Le adoraban, si todos sus fieles tuvieron a la vista un cadáver como este (y este cadáver debía ser efectivamente así), ¿cómo han podido creer, frente a una visión semejante, que el mártir resucitaría? A nuestro pesar no podemos dejar de preguntarnos: si la muerte es algo tan terrible, si las leyes de la naturaleza son tan poderosas, ¿cómo se puede triunfar sobre ellas? ¿Cómo superarlas cuando no se han doblegado siquiera delante de Aquel mismo que en vida había subyugado a la naturaleza, se había hecho obedecer por ella y había dicho "¡Talitha kumi!" y la niña se había levantado, "¡Lázaro levántate!" y el muerto se había levantado del sepulcro? Cuando se

contempla este cuadro, uno se representa a la naturaleza bajo el aspecto de una enorme bestia implacable y muda. O más bien, por inesperada que parezca la comparación, sería más justo, mucho más justo, asimilarlo con una enorme máquina de construcción moderna que, sorda e insensible, estúpidamente, habría agarrado, triturado y engullido un gran Ser, un Ser sin precio que se coloca en situación de igualdad, apoderándose de toda la naturaleza, con todas las leyes que la rigen, con toda la tierra, la cual sólo ha podido ser creada para la aparición de este mismo Ser.

Ahora bien, lo que creo que este cuadro expresa con fuerza es esta misma noción de una fuerza oscura, insolente y estúpidamente eterna, a la cual todo se somete y que nos domina a pesar nuestro. Los hombres que rodeaban al muerto, aunque este cuadro no representaba ninguno, debieron sentir una angustia y una consternación horrorosas en esta noche que quebraba de un solo golpe todas sus esperanzas y casi su fe. Debieron separarse unos de otros víctimas de un terrible espanto, aunque cada uno de ellos abrigase en su fuero interno un pensamiento prodigioso e imposible de desarraigar. Y si el Maestro hubiera podido ver su propia imagen en vísperas del suplicio, ¿habría podido caminar hacia la crucifixión y la muerte como lo hizo? Es esta una pregunta que a uno le viene una y otra vez involuntariamente a la mente cuando mira este cuadro.»[2]

El hombre de dolor

El cuadro de Holbein representa a un hombre solo que está tumbado sobre una losa y apenas cubierto por un paño blanco.[3] Este cadáver pintado, de tamaño natural, se presenta de perfil con la cabeza ligeramente inclinada hacia el espectador y con los cabellos extendidos sobre la sábana. El brazo derecho, visible, se extiende en paralelo al cuerpo descarnado y torturado y la mano sobrepasa ligeramente la losa. El pecho realzado esboza un triángulo en el interior del rectángulo muy bajo y alargado del nicho que constituye el marco del cuadro. Este pecho lleva la huella sangrienta de una lanza, y pueden verse sobre la mano los estigmas de la crucifixión que ponen rígido el dedo corazón tendido. Las huellas de los clavos marcan los pies de Cristo. El rostro del mártir lleva la expresión de un dolor sin esperanza, la mirada vacía, el perfil acerado, la tez glauca son los de un hombre realmente muerto, del Cristo abandonado por el Padre («Padre, ¿por qué me has abandonado?») y sin promesa de la Resurrección.

La representación sin disimulos de la muerte humana, la puesta al desnudo casi anatómica del cadáver, comunica a los espectadores una angustia insoportable delante de la muerte de Dios, confundida aquí con nuestra propia muerte, hasta tal punto se halla ausente la mínima sugerencia de transcendencia. Más todavía: Hans Holbein renuncia aquí a cualquier fantasía arquitectónica y compositiva. La losa sepulcral pesa sobre la parte superior del cuadro que sólo tiene treinta centímetros de altura[4] y acentúa la impresión de muerte definitiva: este cadáver no se volverá a levantar jamás. La misma sábana mortuoria, reducida al mínimo de pliegues, acentúa pesadamente, por esta misma parsimonia del movimiento, la impresión de rigidez y frío pétreo.

La mirada del espectador penetra en este ataúd sin salida por debajo y sigue el cuadro de derecha a izquierda para detenerse sobre la piedra bajo los pies del cadáver, inclinado en ángulo abierto hacia el público.

¿Cuál era el destino de este lienzo de dimensiones tan especiales? ¿Pertenece este *Cristo muerto* al altar que Holbein ejecutó para Hans Oberried en 1520-1521 y cuyas dos hojas exteriores representaban la Pasión mientras que la interior estaba reservado a la Natividad y la Adoración[5]? Nada permite mantener esta hipótesis, que no obstante no es inverosímil teniendo en cuenta algunos rasgos comunes con las hojas externas del altar destruido parcialmente durante el período iconoclasta en Basilea.

De las diversas interpretaciones apuntadas por la crítica una parece destacarse que parece hoy en día la más verosímil. El cuadro habría sido pintado para una *predela* que permanecería aislada y que debía ocupar un lugar elevado en relación a los visitantes que desfilaran delante, de lado y por la izquierda de ella (por ejemplo, a partir de la nave central de la iglesia hacia la nave sur). En la región del alto Rin había iglesias que contenían nichos sepulcrales donde se hallaban expuestos cuerpos de Cristo *esculpidos*. ¿Sería el cuadro de Holbein una trasposición a la pintura de estos cuerpos yacentes? Según una hipótesis, este *Cristo* habría sido un revestimiento para el nicho de tumba sagrada abierta únicamente el Viernes Santo y cerrado los demás días del año. F. Zschokke ha sostenido que el *Cristo muerto* se encontraba inicialmente en un nicho en forma de semicírculo como un tubo. De esta posición data la inscripción del año junto al pie derecho con la firma: H.H. MDXXI. Un año más tarde, Holbein reemplaza este nicho abovedado por otro rectangular y firma encima de los pies: MDXXII H.H.[6]

También es interesante recordar aquí el contexto biográfico y profesional en el que se sitúa el Cristo en la tumba. Holbein pinta una serie de *Madonnas* (entre 1520 y 1552),

entre las cuales se encuentra la bella *Virgen de Solothurn*. En 1521 nace su primer hijo Felipe. Es también la época en que mantiene una intensa relación amistosa con Erasmo cuyo retrato pintará el año 1523.

Está el nacimiento de un hijo —y la amenaza de muerte que pesa sobre él—. Pero sobre todo la muerte que gravita sobre el pintor como padre al que la nueva generación un día deberá desplazar. Después está la amistad con Erasmo y el abandono no solamente del fanatismo, sino también, en algunos humanistas, de la misma fe. Un pequeño díptico del mismo período, de inspiración gótica y realizado con «falsos colores», representa al *Cristo como hombre de dolor*, y *Mater dolorosa* (Basilea, 1519-1520). El cuerpo del hombre de dolor, extrañamente atlético, musculoso y tenso, está sentado bajo una columnata; la mano, recogida delante del sexo, parece convulsionada por espasmos; sólo la cabeza inclinada que lleva corona de espinas y el rostro dolorido con la boca abierta expresan un sufrimiento mórbido que va más allá del erotismo difuso. ¿Dolor de qué pasión? ¿Será el hombre-Dios una imagen dolorosa, es decir, habitada por la muerte, *porque* es sexual, *porque* está dominado por una pasión sexual?

Una composición del aislamiento

La iconografía italiana embellece, o al menos ennoblece, el rostro de Cristo en la Pasión, pero sobre todo lo rodea de personajes sumidos en el dolor tanto como en la certidumbre de la Resurrección, como si quisieran sugerirnos la actitud que nosotros mismos debemos adoptar frente a la Pasión. Holbein, por el contrario, deja al cadáver extrañamente solo. Es quizá este aislamiento —*un hecho de composición*—, mucho más que el dibujo y el colorido, lo que confiere al cuadro su carga melancólica dominante. El sufrimiento de Cristo está expresado, es cierto, por tres elementos internos al dibujo y al cromatismo: la cabeza doblegada hacia adelante, la crispación de la mano derecha con los estigmas, la posición de los pies, mientras que el conjunto está construido con una paleta oscura gris-verde-marrón. Sin embargo, este realismo conmovedor por su parsimonia queda acentuado al máximo por la posición del cuadro: cuerpo solitario tendido y colocado por encima de los espectadores y separado de ellos.

Cortado de nosotros por la losa, pero sin ningún punto de fuga hacia el cielo, pues el techo del nicho desciende hasta abajo, el *Cristo* de Holbein es un muerto inaccesible,

lejano, pero sin más allá. Un modo de ver la humanidad a distancia, incluso en la muerte. Como Erasmo ha visto con distancia la locura. Esta visión desemboca no sobre la gloria, sino sobre la resistencia. Otra, una nueva moral reposa en esta pintura.

La derelicción de Cristo alcanza aquí su punto álgido: abandonado del Padre, está separado de todos nosotros. A menos que Holbein, espiritu acre, pero que no parece haber traspasado el umbral del ateísmo, no haya querido incluirnos directamente, a nosotros —humanos, extraños, espectadores—, en este momento crucial de la vida de Cristo. Sin otro intermediario, sugestión o adoctrinamiento pictórico o teológico que nuestra propia capacidad para imaginar la muerte, se nos lleva a sumirnos en el horror de esta cesura que es la muerte o a soñar en un más allá invisible. ¿Nos abandona Holbein como Cristo se ha imaginado abandonado por un instante?; ¿o nos invita por el contrario a hacer de la tumba de Cristo una tumba viva, a participar en esta muerte pintada y consiguientemente a incluirla en nuestra propia vida? Para vivir con ella y para hacerla vivir, pues si el cuerpo vivo, contrariamente al cadáver muerto, es un cuerpo que baila ¿no se convierte nuestra vida al identificarse con la muerte en una «danza macabra» según otra visión muy bien conocida por Holbein?

Este nicho cerrado, este féretro completamente aislado, a la vez nos rechaza y nos invita. En efecto, el cadáver ocupa todo el campo del cuadro, sin que exista ninguna referencia que se apoye en la Pasión. Nuestra mirada sigue el mínimo detalle físico, está como clavada, crucificada y se fija sobre la mano colocada en el centro de la composición. Si trata de huir, enseguida se detiene como bloqueada sobre el rostro desolado o en los pies que descansan contra la piedra negra. Sin embargo, este emparedamiento comporta dos puntos de salida.

Por una parte, la inserción de la fecha y de la firma: MDXXII H.H. a los pies de Cristo. Este emplazamiento del nombre del artista al cual se añadía a menudo el del donante era habitual en la época. Es, sin embargo, posible que Holbein, utilizando este código, haya querido insertarse él mismo en el drama del Muerto. Signo de humildad: ¿el artista arrojado a los pies de Dios? O bien signo de igualdad. ¡El nombre del pintor no está más bajo que el cuerpo de Cristo, están a la misma altura, ambos metidos en el nicho, unidos en la muerte del hombre, en la muerte como signo esencial de la humanidad y de la que sólo sobrevivirá la creación efímera de una imagen trazada aquí y ahora, en 1521 y 1522!

Están por otra parte estos cabellos y esta mano que desbordan de la losa como si

pudieran bascular hacia nosotros, como si el marco no retuviera el cadáver. Este cadáver, precisamente, data de finales del siglo XVI y comprende un reborde estrecho que lleva la inscripción *Jesús Nazarenus Rex (Judaeorum)* que se desborda sobre el cuadro. El reborde, que parece no obstante siempre haber formado parte del cuadro de Holbein, contiene entre las palabras de la inscripción cinco ángeles que llevan los instrumentos del martirio: la flecha, la corona de espinas, el látigo, la columna de la flagelación y la cruz. Integrado después en este marco simbólico, el cuadro de Holbein reencuentra su sentido evangélico que no lleva con insistencia sobre sí mismo y que probablemente lo ha legitimado a los ojos de sus adquisidores.

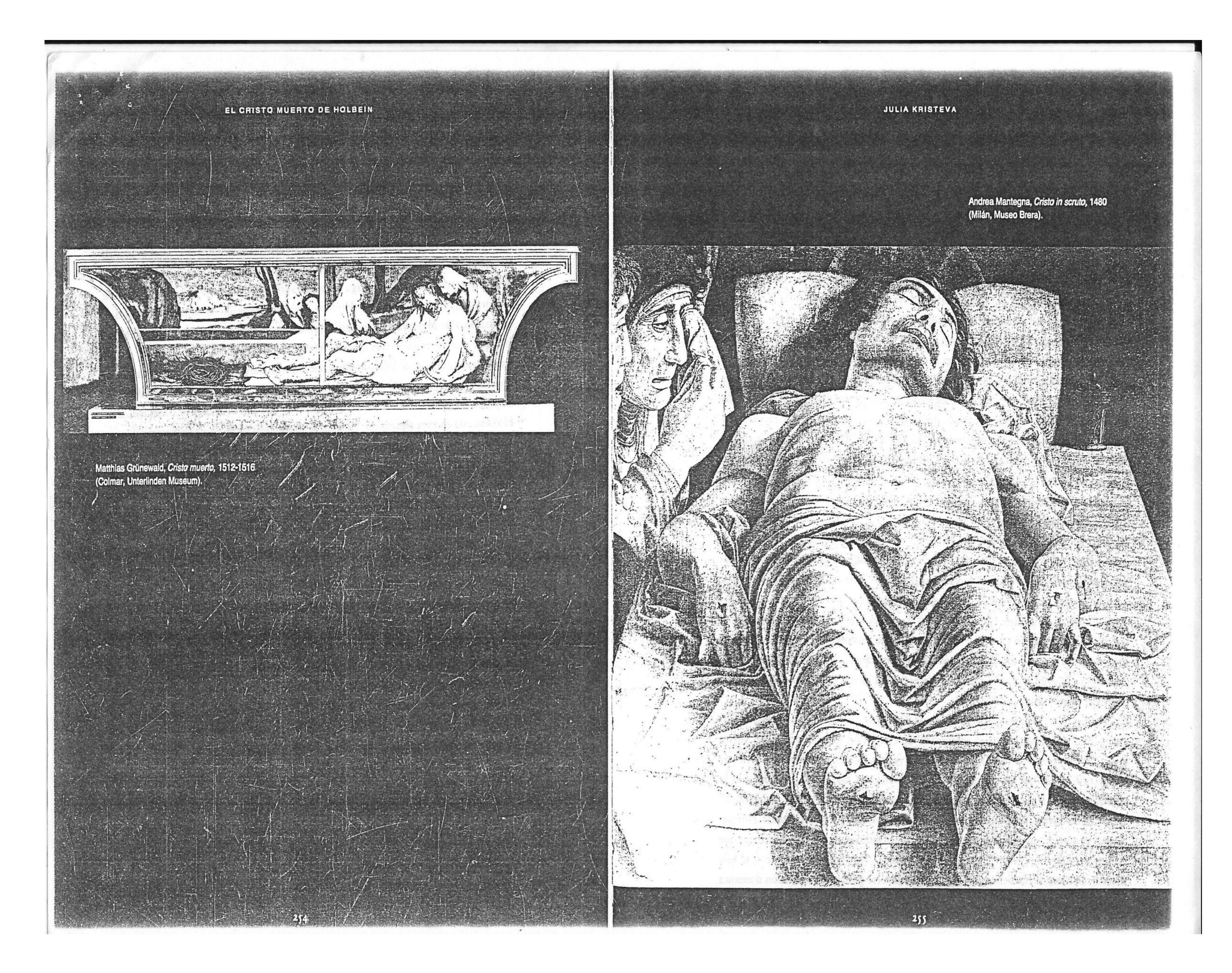
Aunque este cuadro de Holbein fuera originariamente concebido como una *predela* de retablo, el hecho es que permaneció sólo sin que ningún otro panel se añadiera a él. Este aislamiento, tan espléndido como lúgubre, no sólo evita el simbolismo cristiano y la sobrecarga del gótico flamenco que combinaba pintura y escultura, sino que también añadía hojas al retablo en una ambición de sincretismo y de puesta en movimiento de imágenes. Frente a esta tradición que le precede inmediatamente, Holbein aísla, aligera, condensa, reduce.

La originalidad de Holbein reside, pues, en una visión de la muerte cristiana desprovista de patetismo e intimismo por su banalidad misma. La humanización alcanza así su punto más alto: el punto de la supresión de la gloria en la imagen. Cuando lo lúgubre roza lo mediocre, el signo más turbador es el signo más ordinario. En su encuentro con el entusiasmo gótico, la melancolía se invierte en humanismo y parsimonia.

Sin embargo, los antepasados de esta originalidad deben buscarse en la tradición de la iconografía cristiana venida desde Bizancio[7]. Numerosas representaciones del Cristo muerto se difunden, hacia 1500, por Europa central bajo la influencia de la mística dominica cuyos grandes representantes en Alemania son el Maestro Eckart (1260-1327), Jean Tauler Tauler (1330-1361) y sobre todo Henri de Berg, conocido como Suso (1295-1366).[8]

Grünewald y Mantegna

Podrá compararse también la visión de Holbein con la del Cristo muerto de Grünewald del retablo de Issenheim (1512-1515) llevado a Colmar en 1794. La parte central,



Matthias Grünewald, *Cristo muerto*, 1512-1516 (Colmar, Unterlinden Museum).

Andrea Mantegna, *Cristo in scruto*, 1480 (Milán, Museo Brera).

que representa la *Crucifixión*, muestra a un Cristo que lleva las marcas paroxísticas del martirio (la corona de espinas, la cruz, las innumerables heridas) hasta la putrefacción de la carne. El expresionismo gótico alcanza aquí su clímax en la manifestación del dolor. Sin embargo, el Cristo de Grünewald no se reduce, como el de Holbein, al aislamiento. El mundo humano al que pertenece está representado en él por la Virgen que cae en los brazos de san Juan Evangelista, por María Magdalena y san Juan Bautista, quienes introducen la conmiseración en la imagen.[9]

Ahora bien, la *predela* del mismo retablo de Colmar pintado por Grünewald presenta a un Cristo muy diferente al de la Crucifixión. Se trata de una *Deposición en la tumba o Lamentación*. Las líneas horizontales reemplazan la verticalidad de la Crucifixión, y el cadáver se muestra más bien elegíaco que trágico: un cuerpo pesado, aplacado, de una tranquilidad lúgubre. Holbein podría simplemente haber invertido este cuerpo de Cristo agonizante colocando los pies hacia la derecha y eliminando los personajes de los tres llorantes (Magdalena, la Virgen, san Juan). Más sobrio que la *Crucifixión*, la *Lamentación* de Grünewald ofrece ya la posibilidad de una transición del arte gótico hasta Holbein. Es cierto, no obstante, que Holbein va todavía más lejos de este aplacamiento momentáneo del maestro de Colmar. El hecho de haber logrado un efecto más desgarrador que Grünewald sirviéndose exclusivamente de los instrumentos del realismo despojado, es tanto más un combate contra el pintor-padre cuanto que, al parecer, Grünewald se inspiró grandemente en Holbein el Viejo quien a la sazón se había instalado en Issenheim, donde murió en 1526.[10] Holbein apacigua totalmente la tormenta gótica y, rozando el manierismo naciente del que es contemporáneo, su arte da muestras de un clasicismo que evita el arrebato para instalarse en una forma vacía aligerada. Impone a la imagen el peso del dolor humano.

Finalmente, el célebre *Cristo in scruto* de Mantegna (1480)? Museo Brera, Milán) puede ser considerado como el antepasado de esta visión casi anatómica del Cristo muerto. El cadáver, con las plantas de los pies vueltas hacia los espectadores y en una perspectiva de escorzo, se impone en Mantegna con una brutalidad que linda con lo obsceno. Sin embargo, las dos mujeres que aparecen en el ángulo superior izquierdo del lienzo de Mantegna introducen el dolor y la compasión que precisamente Holbein reserva desterrándolos del espectáculo o bien suscitándolos sin más intermediario que la llamada invisible a nuestra identificación humana, demasiado humana, con el hijo muerto. Es como si Holbein hubiera integrado el dolor gótico de inspiración dominica

filtrado por el sentimentalismo de Suso, tal y como lo manifiesta el expresionismo de Grünewald, aligerándolo de sus exageraciones al mismo tiempo que de la presencia divina que pesa con toda su carga culpabilizante y expiatoria sobre el imaginario de Grünewald. Como si, también Holbein, hubiera retomado la lección anatómica y pacificadora de Mantegna y del catolicismo italiano menos sensible al pecado del hombre que a su perdón y más influido por el éxtasis bucólico y edulcorado de los franciscanos que por el dolorismo dominico. Sin embargo, Holbein, siempre atento al espíritu gótico, preserva el sufrimiento humanizándolo, pero sin seguir la vía italiana de negación del dolor y exaltación de la soberbia de la carne o de la belleza del más allá. Holbein está en otra dimensión: banaliza la pasión del crucificado para hacérnosla más accesible. Este gesto de humanización, no exenta de alguna *ironía* frente a la transcendencia, sugiere una inmensa misericordia para con *nuestra muerte*. Según la leyenda, el modelo de Holbein habría sido el cadáver de un judío sacado de las aguas del Rin.

La misma inspiración a medio camino entre lo macabro y lo irónico[11] hallará su clímax en lo que podemos denominar un puro grotesco cuando, en 1524, Holbein, durante una estancia en el sur de Francia, recibe en Lyon el encargo de los editores Melchior y Gaspard Treschel de ejecutar una *Danza macabra*, serie de grabados sobre madera. Esta Danza de la Muerte, dibujada por Holbein y grabada por Hans Lutzelburger, se edita en Lyon el año 1538 y será copiada y difundida por toda Europa ofreciendo a la humanidad renacentista una representación a la vez devastadora y grotesca de sí misma, que retoma en imágenes el tono de François Villon. Recién nacidos del pueblo bajo e incluso papas, emperadores, arzobispos, abades, gentilhombres, burgueses, enamorados... toda la especie humana es cogida por la muerte. Enlazados por la muerte, nadie escapa a su abrazo, sin duda fatal, pero cuya angustia oculta aquí su fuerza depresiva para mostrar el desafío en el sarcasmo y el gesto de una sonrisa que se burla de todo, sin triunfalismos, como si uno se supiera perdido riendo.

La Muerte frente al Renacimiento

Nos imaginamos fácilmente al hombre del renacimiento tal y como nos lo ha pintado Rabelais: grandioso, quizá un poco chistoso a lo Panurgo y francamente lanzado hacia la alegría y la sabiduría de la diosa botella. Holbein, por el contrario, nos propone otra













M. Mezian según Holbein, *Simulacros, Historias y Figuras de la Muerte*, 1549
(París, Biblioteca Nacional).
De izquierda a derecha:
Adán y Eva son expulsados del Paraíso.
El Obispo.
El caballero.
El rico.
La mujer noble.
El idiota.

visión: la del hombre sujeto a la muerte, la del hombre que abraza a la muerte, absorbiéndola en su mismo ser, integrándola no como una condición de su gloria ni como una consecuencia de su naturaleza pecadora, sino como la esencia última de su realidad desacralizada que es el fundamento de la nueva dignidad. Por esto mismo, la imagen de la muerte crística y humana en Holbein es el cómplice íntimo del *Elogio de la locura* (1511) en Desiderio Erasmo, de quien Holbein se convirtió en 1523 en amigo, ilustrador y retratista. Precisamente el hecho de reconocer su locura y mirar cara a cara a su muerte —pero quizá también sus riesgos mentales, sus riesgos de muerte psíquica— permite al hombre alcanzar una nueva dimensión. No necesariamente la del ateísmo, sino, con toda seguridad, la de una postura desilusionada, serena y digna. Como un cuadro de Holbein.

La aflicción protestante

¿Ha influido la Reforma en una concepción como esta de la muerte, y, más concretamente, en una tal valoración de la muerte de Cristo en detrimento de toda alusión a la Redención y a la Resurrección? Sabemos que el catolicismo tiende a acentuar una «visión beatífica» de la muerte crística, deslizando sobre los tormentos de la Pasión y privilegiando el saber que desde siempre Jesús habría tenido de su Resurrección (Salmos 22,29 y siguientes). Calvino, por el contrario, insiste sobre el *formidabilis abysis* en el cual Jesús está sumido en el momento de su muerte, bajando al fondo del pecado y del infierno. Lutero ya se describía personalmente como un melancólico sometido a la influencia de Saturno y del diablo: «*Yo, Martín Lutero, he nacido bajo los astros más desfavorables, probablemente bajo Saturno*», dice en 1532. «*Allí donde se encuentra un melancólico, el diablo ha preparado el baño (...). He aprendido por experiencia cómo uno debe conducirse en las tentaciones. Quien se ve asaltado por la tristeza, la desesperación y por otras penas que afligen al corazón, quien tiene un gusano en la conciencia, debe primero acudir al consuelo de la Palabra divina, para comer y beber y buscar la compañía y la conversación de los hombres felices en Dios y cristianos. Así las cosas irán mejor.*»[12]

Desde sus *95 tesis contra la indulgencias* (1517), Martín Lutero formula una llamada mística a favor del sufrimiento como medio de acceso al cielo. Y si la idea de la

generación del hombre a través de la gracia es presentada junto a esta inmersión en el dolor, no es menos cierto que la intensidad de la fe se mide por la capacidad de contricción. Así: «*Durante todo el tiempo en el que se prolonga el odio a sí mismo (es decir, la verdadera penitencia interior), la expiación del pecado continúa, esto es, hasta que entremos en el Reino de los Cielos*» (Tesis IV); «*Dios no perdona jamás al hombre la culpa sin obligarle al mismo tiempo a humillarse en todo delante del sacerdote, su vicario*» (tesis VII); «*La contricción verdadera busca las penas y las ama. La largueza en las indulgencias las relaja y las vuelve odiosas, al menos momentáneamente*» (tesis XL); «*Hay que exhortar a los cristianos a seguir fielmente a su jefe, que es Cristo, a través de las penas, la muerte y el infierno mismo*» (tesis XCIV).

Lucas Cranach se convierte en el pintor oficial de los reformados, mientras que Durero envía a Lutero una serie de sus grabados religiosos. Pero un humanista como Erasmo se muestra al comienzo prudente frente al reformador. Después, cada vez es más reticente respecto a los cambios radicales propuestos en *Cautiverio en Babilonia* y muy especialmente frente a la tesis de Lutero según la cual la voluntad humana es esclava del diablo y de Dios. Erasmo compartía la posición ocamista del libre arbitrio como medio de acceso a la salvación.[13] Muy verosímilmente, Holbein debía sentirse más próximo de su amigo Erasmo que de Lutero.

La iconoclasia y el minimalismo

Algunos teólogos de la Reforma como Andreas Karlstadt, Ludwig Haetzer, Gabriel Zwilling, Huldreich Zwingli y otros, así como el mismo Lutero, aunque de manera más ambigua, parten en una verdadera cruzada contra las imágenes y cualesquiera formas u objetos de representación que no fueran la palabra o el sonido.[14]

Basilea, ciudad burguesa, pero también ciudad religiosa floreciente, se vio invadida entre 1521 y 1523 por el furor iconoclasta de los protestantes. Como reacción frente a lo que pensaban eran los excesos y abusos materialistas y paganos del papado, los reformadores de Wittenberg saquean las iglesias, pillan y destruyen las imágenes así como cualquier representación material de la fe. En 1525, la guerra de los campesinos es la ocasión para nuevas destrucciones de obras de arte. Una gran «idolomaquia» tuvo lugar en Basilea en 1529. Holbein sin ser un católico ferviente, sufre por estos hechos

en tanto que artista que por otra parte ha pintado admirables vírgenes: *La Virgen con el Niño* (Basilea, 1514), *La Virgen y el Niño bajo un portal renacentista* (Londres, 1515), *Natividad y Adoración* (Friburgo, 1520-1521), *La Adoración de los magos* (Friburgo, 1520-1521), *La Madonna de Solothurn* (1521), y, más tarde, *La Madonna de Darmstadt* pintada para el burgomaestre Meyer (1526-1530). El clima iconoclasta de Basilea hace huir al pintor: marcha a Inglaterra con una carta de Erasmo (probablemente en 1526), que le introduce junto a Tomás Moro con el célebre pasaje: *«Aquí corren malos tiempos para las artes: se va a Inglaterra para hacer algunos borradores de angelotes.»*[15] Se advertirá no obstante que en los dos campos —reformista y humanista— se manifiesta una tendencia orientada a acentuar la confrontación del hombre con el sufrimiento y la muerte, prueba de verdad y desafío al mercantilismo superficial de la Iglesia oficial.

No obstante, más todavía que su ilustre amigo Erasmo y al contrario que el mártir de la fe católica en que se convertirá Tomás Moro al final de su vida, es probable que Holbein tuviera que vivir una verdadera revolución, incluso una erosión, de la creencia. Conservando en todo momento sus apariencias, esta reabsorción de la fe en la serenidad estricta del oficio parece haberle conducido a integrar en su estilo personal diversos aspectos de corrientes religiosas y filosóficas de su tiempo —y a reconstruirse, por los medios del arte, una nueva visión de la humanidad—. El sello del sufrimiento (así el *Retrato de la mujer del pintor con sus dos hijos mayores,* 1528, museo de Basilea, o el díptico Amerbach —*Cristo de los dolores* y *María, Madre de dolores*— de 1519-1520) y, más todavía, el horizonte inimaginable e invisible de la muerte (*Los Embajadores,* 1533, comportan la anamorfosis de un inmenso cráneo en la parte inferior del cuadro) se imponen en Holbein como la prueba central del hombre nuevo y sin duda del artista mismo. Nada parece ya deseable, los valores se han venido abajo, ¿se siente usted taciturno? Pues bien, se puede embellecer aquel estado, es posible hacer deseable la disminución del deseo mismo, de suerte que lo que podía parecer una dimisión o un hundimiento mortífero será percibido de ahora en adelante como una dignidad armoniosa.

Desde el punto de vista pictórico, estamos aquí ante una prueba capital. Se trata de devolver forma y color a lo irrepresentable concebido no como una profusión erótica (tal y como aparece en el arte italiano incluso en la representación de Cristo y especialmente en ella) sino de lo irrepresentable concebido como eclipse de los medios de representación en el umbral de su extinción en la muerte. El ascetismo cromático y compositivo de Holbein traduce esta apretada pugna entre la forma y una muerte ni

esquivada ni embellecida sino fijada en su visibilidad mínima, en su manifestación límite que constituyen el dolor y la melancolía.

En 1530, de vuelta a Basilea en 1528 después de su viaje a Inglaterra, Holbein se convierte a la religión reformada pidiendo, como testimonian los libros de reclutamiento cristianos, «una mejor explicación de la Santa Comunión antes de comprometerse». Esta conversión fundada sobre «la razón y la información», como señala F. Saxl,[16] es ejemplar del vínculo que mantiene con los luteranos. Algunos de sus dibujos manifiestan una clara opción a favor de un espíritu de reforma en la Iglesia, pero sin llegar a adherirse en ningún momento al fanatismo del Reformador. Así en *Christus vera lux,* en el díptico sobre León X, en la cubierta de la primera Biblia luterana aparecida en Basilea o en las ilustraciones para el Antiguo Testamento de Lutero, Holbein expresa no tanto la ilustración del dogma dominante como una opinión personal.

En una xilografía que representa a Lutero, el Reformador aparece bajo la apariencia de un *Hércules Germanicus,* pero el pintor representa en realidad su miedo, su horror y una *atrocitas* del fanatismo.[17] El universo de Erasmo parece responder a sus aspiraciones mucho más que el de Lutero. Conocemos el célebre retrato (1523) que Holbein pinta del autor del *Elogio de la locura,* donde fija para la posteridad la imagen definitiva del humanista: cuando pensamos en Erasmo, ¿no lo vemos siempre bajo los rasgos que nos ha dejado de él Holbein el Joven? Para acercarnos todavía un poco más a nuestro propósito, se evocará la familiaridad de los dos hombres con la muerte.

«Mors ultima linea rerum»

La célebre serie ya mencionada de Holbein, la *Danza macabra,* explora con una variedad extraordinaria el tema aparentemente limitado de una persona que abraza a la Muerte. Pero ¡qué diversidad, qué inmensidad de espacio en el interior de esas miniaturas y de este tema tan reducidos! Holbein ha retomado el mismo tema bajo forma de una vaina de daga insertando los danzantes mortales en un espacio cóncavo y cerrado. Es también el caso de las *Iniciales ilustradas de escenas de la danza macabra* donde cada carácter va acompañado de una figura humana que lucha contra la Muerte. ¿Cómo no vincular esta presencia obsesiva y aligerada de la Muerte en Holbein con el hecho de que el modelo protector de su amigo Erasmo fuese el dios romano *Terminus* y con que

la divisa de su medalla con la imagen de este dios fuese: *«Terminus concedo nulli»* o *«Concedo nulli Terminus»*, «No me muevo en nada», así como «No olvides que una larga vida termina» (en griego) y «La muerte es el último límite de cualquier cosa» (¿en latín?) *Mors ultima linea rerum* podría ser en efecto la divisa del *Cristo muerto* de Basilea, si no fuera la divisa de... Horacio y Erasmo.[18]

Se ha insistido a menudo sobre la frialdad, la contención, el aspecto artesanal incluso del arte de Holbein.[19] Es cierto que la evolución del estatuto de pintor, en su época, preside este cambio estilístico caracterizado por el relajamiento de los vínculos de taller, la preocupación de hacer carrera, una cierta oscuridad biográfica en provecho del manierismo naciente enamorado de la afectación, las superficies planas y las inclinaciones que sabe no obstante vincular a su sentido del espacio. La iconoclasia de los reformados también ha pasado por allí. Holbein la reprueba, huye de ella incluso abandonando Basilea para marchar a Inglaterra, pero sin por ello optar por ninguna exaltación; absorbe de hecho el espíritu de su tiempo —un espíritu de despojo, de allanamiento, de minimalismo sutil—. Sería inexacto reducir este movimiento de época a una opción personal en favor de la melancolía, incluso si ésta se deja traslucir en la expresión de los personajes del país o de diferentes medios sociales que gusta de pintar. No obstante, estos rasgos de carácter y de época convergen: desembocan en situar la representación en el umbral último de lo representable, captado con el máximo de exactitud y el mínimo de entusiasmo, al borde de la indiferencia... De hecho, en arte, como en amistad, Holbein nunca se compromete. No parece molestarle la caída en desgracia de su amigo Tomás Moro, y permanece junto a Enrique VIII. El mismo Erasmo quedará muy sorprendido por este cinismo que no es quizá más que un distanciamiento estético tanto como psicológico: frialdad y parálisis emotiva del melancólico. En el complemento a una carta a Bonifacio Amerbach de 22 de marzo de 1533, Erasmo se queja de quienes, entre ellos Holbein, abusan de su mecenazgo, se aprovechan de sus invitados y decepcionan a las personas a las cuales han sido recomendados.[20]

Cínico o distanciado

Holbein enemigo de los iconoclastas, Holbein que había escapado a la destrucción de las imágenes por el furor de los protestantes en Basilea, ¿era un iconoclasta de los ideales: el distanciado, el despegado, el ironista consumado, una especie de amoralista

por aversión a toda forma de expresión? ¿Un adepto a la depresión desengañada, hasta llegar a la extinción de todo artificio en el seno mismo del artificio triste, escrupulosamente amanerado? Apreciado durante el siglo XIX, decepcionante para los artistas del siglo XX ¿lo descubriríamos más próximo de nosotros mismos iluminado a la luz medio irónica medio lúgubre, medio desesperada, medio cínica, de su *Cristo muerto?* Vivir con la muerte y sonreír para representarla no abre sin duda la vía de la moral humanista del Bien, como tampoco la del mártir por la fe reformada, sino que anuncia más bien el amoralismo del técnico sin más allá, que busca una belleza situada a medio camino entre el despojo y el provecho. Paradójicamente, de este lugar árido, de este desierto donde toda belleza debería estar ausente, condensa una turbación presentada en forma de obra maestra de colores, formas, espacios...

En efecto, este minimalismo se presenta con una gravedad expresiva poderosa que se capta perfectamente comparándolo con la tristeza majestuosa pero altiva, incomunicable y un poco artificial, del *Cristo muerto* jansenista de Philippe de Champaigne en el Louvre.[21]

En definitiva, ¿ni católico, ni protestante, ni humanista? Amigo de Erasmo y de Tomás Moro, pero muy a gusto más tarde junto a Enrique VIII, su enemigo feroz y sanguinario. Huyendo de los protestantes de Basilea, pero aceptando también sus elogios a la vuelta de su primer viaje a Inglaterra, y convertido quizá a la religión reformada. Dispuesto a quedarse en Basilea, pero volviendo a marchar a Inglaterra para convertirse en el pintor oficial de un rey tirano que ha ejecutado a muchos de sus amigos de antaño y cuyo retrato había pintado cuidadosamente. Siguiendo esta historia de la que Holbein no ha dejado ningún comentario biográfico, filosófico o metafísico (contrariamente a Durero, por ejemplo), escrutando estos rostros severos de sus modelos, sombríos y sin afeites, tratados sin ninguna complacencia, creemos percibir el carácter y la posición estética de un verista desengañado.

¿Puede ser bello el desengaño?

En el seno de una Europa trastornada, la búsqueda de verdad moral viene acompañada de excesos por todas partes, mientras que el gusto realista de una clase de comerciantes, artesanos y navegantes favorece la llegada del reino del rigor estricto pero ya corruptible por el oro. Sobre este mundo de verdades simples y frágiles, el artista se niega a posar una mirada embellecedora. Si embellece el escenario y el ropaje, destierra

la ilusión de la captación del carácter. Una nueva idea nace en Europa, una idea pictórica paradójica: la idea de que la verdad es severa, a veces triste, a menudo melancólica. ¿Puede ser esta verdad también una belleza? La puesta de Holbein, que va más allá de la melancolía, es: sí.

El desengaño metamorfoseado en belleza es particularmente sensible en los retratos femeninos. A la serenidad un poco apesadumbrada de la *Madonna de Solothurn* cuyo prototipo fue la mujer del pintor sucede la representación francamente desolada y abatida de la esposa en *Retrato de la mujer del pintor con sus dos hijos mayores* (Basilea, 1528). Los retratos femeninos pintados en Inglaterra no derogan este principio de despojamiento hasta la desolación. En efecto, la historia trágica del reinado de Enrique VIII se presta a ello, pero mientras que el pueblo temía a su rey adorándole, Holbein retiene de su época una visión hosca. Así sucede en efecto en la serie de esposas cuya finura de rasgos y vigor de carácter varían, pero que conservan en todo momento la misma rigidez un poco asustada o taciturna: *Ana Bolena, Jane Seymour, Ana de Cleves, Catalina Howard.* Incluso el pequeño *Eduardo, príncipe de Gales* (1539) cuyos párpados bajos bañan de tristeza contenida las mejillas hinchadas de la inocencia infantil. Solamente, quizá, la ligera malicia —¿o se trata no tanto de placer como de ironía?— de *Venus y el Amor* (1526) y de *Laïs de Corintio* (Basilea, 1526), cuyo prototipo será la mujer ilegítima del pintor, escapan a esta severidad, sin por ello conducir el pincel del artista de Basilea al reino de la sensualidad jovial y despreocupada. Entre los retratos masculinos, la dulzura de la inteligencia en *Erasmo,* o excepcionalmente la elegancia de una belleza aristocrática y también completamente intelectual en *Bonifacius Amerbach* (Basilea, 1571) cortan la visión continua de una humanidad ya en la tumba para siempre. ¿No ve usted la muerte? Busque bien, está en el trazado del dibujo, en la composición, está metamorfoseada en el volumen de los objetos, de los rostros, de los cuerpos: como la anamorfosis de un cráneo a los pies de los *Embajadores Jean de Dinteville y Georges de Selve* (Londres, 1533), cuando esto no ocurre abiertamente, como en los *Dos cráneos en un nicho de ventana* (Basilea, 1517).[22]

Un gasto de colores y de formas compuestas

No se trata de sostener que Holbein fue un melancólico ni que pintó exclusivamente melancólicos. Más profundamente se nos muestra a partir de su obra (temas y factura

pictórica incluidos) que un *momento melancólico* (una real o imaginaria pérdida de sentido, una desesperación real o imaginaria, un arrasamiento real o imaginario de los valores simbólicos e incluso del valor de la vida) moviliza su actividad estética que triunfa sobre esta latencia melancólica manteniendo su huella. Se ha supuesto una actividad erótica secreta e intensa al joven Holbein, basándose sobre el hecho de que Magdalena Offenburg fue el prototipo de su *Venus* de Basilea (antes de 1526) y de su *Laïs de Corinto,* y sobre los dos hijos ilegítimos que dejó en Londres. Charles Patin fue el primero en insistir sobre la vida disipada de Holbein, en su edición del *Elogio a la locura,* de 1676, en Basilea. Rudolf y Marie Wittkower dieron por buena esta afirmación e hicieron de él un «manirroto»: habría gastado las sumas considerables que se supone recibió en la corte de Enrique VIII en la compra de trajes lujosos y extravagantes hasta el punto de no dejar a sus herederos más que un legado ridículo...[23] No existe ningún documento serio que permita invalidar o confirmar estas suposiciones biográficas... como no sea la leyenda de la vida disipada de la misma Magdalena Offenburg. Rudolf y Marie Wittkower se niegan, por otra parte, a tomar en consideración la obra del pintor y consideran poco relevante el hecho de que sus cuadros no reflejen el mínimo asomo de la disipación erótica y monetaria que le atribuyen. Desde nuestra perspectiva, este rasgo caracteriológico —a condición de que se confirme— no invalida en absoluto el foco depresivo que la obra refleja y domina. La economía de la depresión se apoya sobre un objeto omnipotente. Cosa acaparadora antes que polo de deseo metonímico, que «explicaría» la tendencia a protegerse *entre otras cosas* mediante un dispendio de sensaciones, de satisfacciones, de pasiones tan exaltado como agresivo, tan embriagador como indiferente. Se advertirá, no obstante, que el rasgo común de estos gastos se concreta en un *despego* —desembarazarse de cosas, ir a otras partes, al extranjero, hacia los demás...—. La posibilidad de desplegar con espontaneidad y control, con arte, los procesos primarios parece ser sin embargo el medio más eficaz para triunfar sobre la desgracia latente. Dicho con otras palabras: el «gasto» controlado y dominado de colores, sonidos y palabras se impone como un recurso esencial al sujeto-artista, paralelo a la «vida de bohemio», a la «criminalidad» o a la «disipación» que alterna con la «avaricia» que se constata en el comportamiento, pues, el *estilo* artístico se afirma como un medio de atravesar la pérdida del otro y del sentido: medio más poderoso que cualquier otro por cuanto es más autónomo (sea cual fuese el mecenas, ¿no es el pintor el dueño de su obra?), pero, de hecho y fundamentalmente, análogo o complementario al comporta-

miento, pues responde a la misma necesidad psíquica de afrontar la separación, el vacío y la muerte. ¿No se considera a la vida del artista, empezando por la suya propia, como una obra de arte?

La muerte de Jesús

Momento depresivo, todo muerte, Dios muere, yo muero.

Pero ¿cómo puede morir Dios? Volvamos brevemente sobre el sentido evangélico de la muerte de Jesús. Numerosas, complejas y contradictorias son las representaciones teológicas, herméticas y dogmáticas del «misterio de la Redención». El analista no deberá conformarse con ellas, pero podrá tratar, preguntándoles, de descubrir el sentido del texto tal y como se revela a su propio oído.

Unas palabras de Cristo anuncian su muerte violenta sin alusión a la salvación, otras, por el contrario, parecen mostrarse repentinamente al servicio de la Resurrección.[24]

El «servicio» que, en el contexto de Lucas, es un «servicio de mesa», se convierte en una «redención», un «rescate» *(lytron)* en Marcos.[25] Este deslizamiento semántico ilumina perfectamente el estatuto del «sacrificio» de Cristo. Quien da de comer es aquel que paga con su persona y desaparece para hacer vivir. Su muerte no es un asesinato ni una deposición, sino una discontinuidad vivificante, más próxima a la nutrición que a la simple destrucción de un valor o del abandono de un objeto caído. Un cambio de la concepción del sacrificio se realiza visiblemente con estos textos, que pretenden establecer un vínculo entre los hombres y Dios mediante la intervención mediadora de una donante. Si es cierto que el don implica privación por parte de quien dona, que *se* da, el acento recae más sobre el *vínculo*, sobre la asimilación («servir la mesa») y sobre los beneficios reconciliatorios de esta operación.

En efecto, el único rito que Cristo lega a sus discípulos y fieles a partir de la Cena es la Eucaristía —rito oral—. Por ella, el sacrificio (y con él la muerte y la melancolía) es *«aufgehoben»:* destruido y superado.[26] Numerosos comentarios discuten la tesis de René Girard,[27] quien postula una abolición del sacrifico por Jesús y en el cristianismo, poniendo así fin a lo sagrado mismo.

La significación que puede extraerse de la palabra «expiar» debe buscarse en esta superación: *expiarse,* del griego *hilaskomaï,* del hebreo *kipper,* que implica no tanto el

hecho de «experimentar un castigo» como una reconciliación («mostrarse favorable a alguien, dejar a Dios que se reconcilie con uno mismo»). Es posible en efecto buscar el origen semántico del verbo «reconciliar» en el verbo griego *allasō* («hacerse otro», «cambiarse respecto a alguien»), lo que conduce a ver en el «sacrificio» cristiano expiatorio no tanto la violencia de la sangre derramada como la ofrenda de un don aceptable y aceptado.

Esta alteración generosa de la «víctima» en «ofrenda» salvadora y mediadora bajo la influencia todopoderosa de un Dios amante en su principio es sin duda específicamente cristiana. Representa una novedad que los mundos griego y judío han ignorado, cuando no la han considerado, a la luz de sus propios cultos, como escandalosa.

No obstante, no debe olvidarse que toda una tradición cristiana ascética, martirizante y sacrificial ha magnificado el aspecto victimario de este don, erotizando al máximo el dolor y el sufrimiento tanto físico como moral. ¿Será esta tradición una simple desviación medieval que traiciona el «verdadero sentido» de los Evangelios? Sería hacer un flaco servicio a la angustia enunciada por Cristo incluso según los evangelistas. ¿Cómo entenderla, cuando se afirma masivamente junto a la seguridad oblativa de un don oblativo a un padre oblativo también, igualmente presente en el texto evangélico?

Hiato e identificación

La interrupción, aunque fuese momentánea, del vínculo que une a Cristo con su Padre y la vida, introduce en la representación mítica del Sujeto una discontinuidad fundamental y psíquicamente necesaria. Esta cesura, algunos han hablado de «hiato»,[28] da una imagen, al mismo tiempo que una narración, con muchas separaciones que construyen la vida psíquica del individuo. Da imagen y narración a ciertos cataclismos psíquicos que acechan más o menos frecuentemente el equilibrio que se presume en los individuos. Así, el psicoanálisis reconoce y rememora, como *conditio sine qua non* de la autonomización, una serie de separaciones (Hegel hablaba de un «trabajo de lo negativo»): nacimiento, destete, separación, frustración, castración. Estas operaciones, reales, imaginarias o simbólicas, estructuran necesariamente nuestra individuación. Su no realización o exclusión forzada reconduce a la confusión psicótica; su dramatización es, por el contrario, fuente de angustia exorbitante y destructiva. Por haber puesto en

escena esta ruptura en el corazón mismo del sujeto absoluto que es Cristo; por haberla representado como una Pasión al revés solidaria de su Resurrección, de su gloria y eternidad, el cristianismo reconduce a la conciencia los dramas esenciales internos al devenir de cada sujeto. Se da así un inmenso poder catártico.

Además de esta puesta al descubierto de una diacronía dramática, la muerte de Cristo ofrece un apoyo imaginario a la angustia catastrófica irrepresentable propia de los melancólicos. Sabemos hasta qué punto la fase denominada «depresiva» es esencial para la entrada del niño en el orden de los símbolos y en el de los signos lingüísticos. Esta depresión —tristeza de la separación como condición para la representación de toda cosa ausente— repercute sobre y acompaña a nuestras actividades simbólicas cuando no es la exaltación, su envés, lo que las recubre. Una suspensión del sentido, una noche sin esperanza, el eclipse de las perspectivas e incluso de la vida, vuelven a encender entonces en la memoria el recuerdo de las separaciones traumáticas y nos sumergen en un estado de abandono. «Padre, ¿por qué me has abandonado?» Por otra parte, la depresión grave o la melancolía clínica paroxística representan un verdadero infierno para el hombre, y más todavía, quizá, para el hombre moderno convencido de deber y poder realizar todos sus deseos sobre objetos y valores. La derelicción crística presenta este infierno con una elaboración imaginaria. Se hace eco para el sujeto de sus instantes insoportables de pérdida de sentido, de pérdida de sentido de la vida.

El postulado según el cual Cristo está muerto «para todos nosotros» es un lugar común en los textos.[29] *Hyper, peri, anti:* las fórmulas no solamente significan «a causa de nosotros», sino también «a favor de nosotros», «en lugar de nosotros».[30] Se remontan a los cantos del Servidor de Yahvé (IV canto de Isaías en la Biblia) y más antiguamente a la noción hebraica de *«gā'al»:* «liberar redimiendo bienes y personas convertidas en propiedad ajena». Así la *redención* (rescate, liberación) implica una sustitución entre el Salvador y los fieles, que ha podido prestarse también a numerosas interpretaciones. Una de entre ellas se impone no obstante a la lectura literal del analista: la que invita a una *identificación* imaginaria. La identificación no significa delegación o aligeramiento de los pecados sobre la figura del Mesías, sino que invita por el contrario a una implicación total de los sujetos en los sufrimientos de Cristo, en el hiato que experimenta y por supuesto en la esperanza de su salvación. A partir de esta identificación, efectivamente demasiado antropológica y psicológica a los ojos de la teología estricta, el hombre está sin embargo dotado de un poderoso dispositivo simbólico que

le permite vivir su muerte y resurrección, incluso en su cuerpo físico, gracias al poder de unificación imaginario —y de sus efectos reales— con el Sujeto absoluto (Cristo).

Una verdadera iniciación se construye así, en el corazón mismo del cristianismo, que retoma el sentido intrapsíquico profundo de los ritos iniciáticos anteriores o extraños a su orbe y le da una significación nueva. Aquí como allá, la *muerte* —la del antiguo cuerpo para dejar un lugar libre al nuevo, la muerte de sí mismo para la gloria, la muerte del hombre viejo para el cuerpo pneumático— está en el centro de la experiencia. Pero, si hay iniciación cristiana, ésta pertenece primero enteramente al registro de lo imaginario. Abriendo completamente la gama completa de las identificaciones completas (reales o simbólicas), no comporta ninguna prueba ritual diferente a la palabra y los signos de la Eucaristía. Desde este punto de vista, las manifestaciones paroxísticas y realistas del ascetismo y del dolorismo son en efecto extremas. Además, y sobre todo, lo implícito del amor y consecuentemente de la reconciliación y del perdón transforman completamente el alcance de la iniciación cristiana aureolándola de una gloria y una esperanza inquebrantables para aquellos que creen. La fe cristiana aparece entonces como un antídoto al hiato y a la depresión, con el hiato y la depresión y a partir de ellos.

¿Sería el voluntarismo del superyó lo que mantiene esta imagen del Padre oblativo, o más bien la conmemoración de una figura paternal arcaica salida del paraíso de las identificaciones primarias? El perdón inherente a la Redención condensa *muerte y resurrección* y se presenta como una de las instancias más interesantes e innovadoras de la lógica trinitaria. La clave de este nudo parece ser la identificación primaria: el don oblativo, oral y ya simbólico, entre el Padre y el Hijo.

Por razones individuales, o bien por el aplastamiento histórico de la autoridad política o metafísica que es nuestra paternidad social, esta dinámica de la identificación primaria en el fundamento de la idealización puede entrar en dificultades: puede parecer privada de significación, ilusoria y falsa. Sólo perdura entonces el sentido del mecanicismo más profundo representado por la cruz: el de la censura, la discontinuidad y la depresión.

¿Se convirtió Holbein en el pintor de este cristianismo despojado de su onda portadora antidepresiva que es la identificación con un más allá gratificante? Nos conduce en todo caso al borde último de la creencia, al umbral del sinsentido. Sólo la *forma* —el arte— vuelve a dar una serenidad a este eclipse del perdón, el amor y la salvación

refugiándose en el resultado de la obra. La redención sería simplemente el rigor de una técnica estricta.

Representar la «escisión»

Hegel ha puesto de relieve el doble movimiento de la muerte en el cristianismo: por una parte, hay una muerte natural del cuerpo natural: por otra, es el «mayor amor», la «renuncia suprema a sí mismo por el Otro». Ve allí una «victoria sobre la tumba, el *sheol*», una «muerte de la muerte» e insiste sobre la dialéctica propia a esta lógica: «*Este movimiento negativo que sólo conviene al Espíritu como tal es* su conversión interior, su transformación (...) *pues el fin se resuelve en el esplendor, en la fiesta que es la acogida del ser humano en la Idea divina.*»[31] Hegel subraya cuáles han sido las consecuencias de este movimiento sobre la representación. Puesto que la muerte se representa como natural, pero sólo se realiza a condición de identificarse con su alteridad que es la Idea divina, asistimos a «*una prodigiosa unión de los extremos absolutos*», a «*una alienación suprema de la idea divina (...)*» «*"Dios ha muerto, Dios mismo ha muerto" es una representación prodigiosa, terrible*, que presenta a la representación el abismo más profundo de la escisión.»[32]

Conducir la representación al corazón de esta escisión (muerte natural y amor divino) es una puesta que no se podría mantener sin bascular hacia uno u otro extremo: el arte gótico de influencia dominica favorecerá la representación patética de la muerte natural, el arte italiano de influencia franciscana exaltará, en la belleza sexual de los cuerpos luminosos y de las composiciones armónicas, la gloria del más allá vuelta visible en la gloria de lo sublime. El *Cristo muerto* de Holbein es una de las raras, si no la única, realización que se mantiene en el mismo lugar donde se produce esta escisión de la representación a la que se refiere Hegel. La erótica gótica del dolor paroxístico está ausente de él, como también lo está la promesa del más allá o la exaltación renacentista de la naturaleza. Queda la cuerda floja —como el cadáver representado— de una representación plástica económica, parsimoniosa, del dolor contenido en el recogimiento solitario del artista y el espectador. A esta tristeza serena, desengañada, en los límites mismos de lo insignificante, corresponde un arte pictórico de una sobriedad y un despojo máximo. Ninguna fiesta cromática o compositiva. Sólo una maestría de la armonía y la medida.

¿Es posible todavía pintar cuando se quiebran los vínculos que nos ataban al cuerpo y a los sentidos? ¿Se puede todavía pintar cuando el *deseo* que es un *vínculo* se hunde? ¿Se puede pintar todavía cuando uno se identifica no ya con el deseo sino con la *escisión* que es la verdad de la vida psíquica humana, escisión que la muerte representa mediante lo imaginario y que la melancolía transmite en tanto que síntoma? La respuesta de Holbein es: sí. Entre el clasicismo y el manierismo, su minimalismo es la metáfora de la escisión: entre vida y muerte, sentido y sinsentido, una réplica íntima y tenue de nuestras melancolías.

Pascal confirma, antes que Hegel y Freud, esta invisibilidad del sepulcro. Para él, la tumba será el lugar escondido de Cristo. Todos le miran sobre la cruz, pero, en la tumba, se sustrae a los ojos de los enemigos, y sólo los santos lo ven para acompañarlo en una agonía que es un reposo. «Sepulcro de Jesús —*Jesucristo estaba muerto, pero se le veía sobre la cruz. Está muerto y oculto en el sepulcro.*

Jesucristo sólo ha sido enterrado por los santos.

Jesucristo no ha hecho milagro alguno en el sepulcro.

Únicamente los santos entran en él.

Es allí donde Jesús toma una nueva vida, no sobre la cruz.

Es el último misterio de la Pasión y la Redención.

Jesucristo no ha tenido lugar donde descansar sobre la tierra, como no sea en el sepulcro.

Sus enemigos sólo han dejado de atormentarle en el sepulcro.»[33]

Ver la muerte de Jesús es, pues, una manera de darle sentido, de devolverle a la vida. Pero en la tumba de Basilea, el *Cristo* de Holbein está solo. ¿Quién lo ve? No hay santos. Está, por supuesto, el pintor. Y nosotros mismos. Para hundirnos en la muerte, o, quizá, para verla en su belleza mínima y terrible, límite inherente a la vida. «*Jesús afligido (...) Jesús en la agonía y pasando las mayores penas, recemos más tiempo.*»[34]

¿Ocupa la pintura el lugar de la oración? La contemplación del cuadro reemplaza, quizá, a la oración en el lugar crítico de su emergencia: allí donde el sinsentido se hace significante, mientras que la muerte se muestra visible y vivible.

Como esta tumba pascaliana invisible, la muerte es irrepresentable en el inconsciente freudiano. Deja sus huellas sobre él sin embargo, lo hemos dicho, mediante el intervalo, el blanco, la discontinuidad o la destrucción de la representación.[35] Consecuentemente, en la capacidad imaginaria del yo, la muerte se señala tal y como es mediante el

aislamiento de los signos o por su banalización hasta la extinción: es el minimalismo de Holbein. Pero, enfrentada con el vitalismo erótico del yo y con la profusión alborozada de los signos exaltantes o mórbidos que traducen la presencia de Eros, la muerte se hace realismo distante o, mejor, ironía chirriante: es la «danza macabra» y la disipación desengañada infusas en el estilo del pintor. El yo erotiza y significa obsesiva presencia de la Muerte resaltando con el aislamiento, el vacío o con la risa absurda su propia seguridad imaginaria que le mantiene vivo, es decir, anclado en el juego de las formas. Inversamente, las imágenes y las identidades —imitaciones estrictas de este yo triunfante— se hallan marcadas por una tristeza inaccesible.

Con los ojos llenos de esta visión de lo invisible, miremos de nuevo a la humanidad que Holbein ha creado: héroes de los tiempos modernos, se mantienen estrictos, sobrios y rectos. Secretos también: verdaderos ante lo posible y, sin embargo, indescifrables. Ningún movimiento traiciona el disfrute. Ninguna elevación exaltada hacia el más allá. Nada más que la sobria dificultad de mantenerse en pie aquí abajo. Simplemente permanecen erguidos, alrededor de un vacío que los vuelve extrañamente solos. Seguros. Y cercanos.

NOTAS

1. Cf. Dostoïevski, *El Idiota*, La Pléiade, Gallimard, París, 1953, pág. 266. El subrayado es mío. Traducción española: Fiodor M. Dostoïevski, *El Idiota*, en Obras Completas (tomo II), Madrid: Aguilar, 1973. Traducción de Rafael Casinos Assens. *[N. del T.]*

2. *Ibid.*, págs. 496-497. El subrayado es mío.

3. En 1586, Basilius Amerbach, hijo de Bonifacio Amerbach, amigo de Holbein, abogado y coleccionista en Basilea, hace el inventario del cuadro terminado unos sesenta y cinco años antes escribiendo: «*Cum titulo Jesus Nazarenus Rex.*» La palabra «*Judaeorum*» se añade así como el texto pegado sobre el marco actual que data probablemente de finales del siglo XVI. Los ángeles que llevan los atributos de la pasión y que rodean la inscripción han sido atribuidos frecuentemente al hermano de Holbein el Joven, Ambrosius Holbein.

4. La proporción altura/anchura es de 1:7, pero contando la placa instalada en el margen inferior del cuadro, observamos una proporción altura/anchura de 1:9.

5. Cf. Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein*, Phaidon Publishers Ins., 1950, págs. 218-220.

6. Cf. Paul Ganz, «Der Leichnam Christi in Grabe, 1522», en *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Ausstellung im Kunstmuseum Basel zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel, págs. 188-190.

7. Cf. más adelante, pág. 222.

Encontramos antes de Holbein esta representación del cuerpo tendido completamente a lo largo, por ejemplo en Pietro Lorenzetti, *Descendimiento de la Cruz*, en Asís. Misma posición, pero orientada hacia la derecha, del Cristo yacente sobre las pinturas murales de la iglesia de Blansingen cerca de Basilea que data de alrededor del año 1450. Hacia 1440, el maestro de las *Horas de Rohán* presenta una figura rígida y ensangrentada del Cristo muerto, pero acompañada de la misericordia de María. Podrá compararse con esta serie la *Pietà* de Villeneuve con el Cristo de perfil. (Cf. Walter Ueberwasser, «Holbeins» «Christus in der «Grabnische», en *Festschrift für Werner Noack*, 1959, pág. 125 sig.).

Señalemos también que *el Cristo en la tumba* esculpido en la catedral de Friburgo y otra escultura de 1430, en la catedral de Freising, que representan al Cristo yacente con una posición de cuerpo y proporciones completamente semejantes a las de un cuadro de Holbein, con excepción, por supuesto, del conocimiento anatómico del cuerpo característico del artista del renacimiento.

8. A propósito del sentimiento religioso en Alemania a finales de la Edad Media y de su influencia sobre la pintura, cf. Louis Réau, *Mathias Grünewald et le Retable de Colmar*, ed. Berger-Levrault, 1920.

9. Cf. W. Pinder, *Holbein le Jeune et la Fin de l'art gothique allemand*, 2.ª ed., Colonia, 1951.

10. Cf. W. Ueberwasser, *op. cit.*

11. El tema de la muerte atraviesa la Edad Media y encuentra una acogida especial en los países nórdicos. En el prólogo al *Decamerón*, por el contrario, Boccaccio proscribe todo interés por el lúgubre personaje y exalta la alegría de vivir.

Por el contrario, Tomás Moro, que Holbein ha conocido a través de Erasmo, habla de la muerte como Holbein hubiera podido hacerlo a partir de su *Cristo muerto:* «Bromeamos y creemos a la muerte muy lejana. Sin embargo, está oculta en lo más secreto de nuestros órganos. Pues desde el momento en que todo fue puesto en el mundo, la vida y la muerte progresan a un mismo paso.» (Cf. A. Lerfoy, *Holbein*, Albin Michel, París, 1943, pág. 85.) Sabemos que Shakespeare supera a cualquier otro dramaturgo en el entrelazamiento trágico y maravilloso de los temas de la muerte.

12. Martín Lutero, *Tischereden in der Mathesischen Sammlung*, t. 1, n. 122, pág. 51, citado por Jean Wirth, *Luther, étude d'histoire religieuse*, Droz, 1981, pág. 130.

13. Cf. Erasmo, *De libero arbitrio (Del libre arbitrio)*, y la respuesta de Lutero, *De servo arbitrio (Du serf arbitre)*. Cf. John M. Todd, *Martin Luther, a Biographical Study*, The Newman Press, 1964; y R. H. Fife, *The Revolt of Martin Luther*, Columbia University Press, 1957.

14. Cf. Carl C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Ohio Univ. Press, 1979; Charles

Garside, Jr, *Zwingli and the Arts*, New Haven, Yale Univ. Press, 1966. Señalemos, en la misma tradición, la amplia iconoclasia de Henry Corneille Agrippa de Nettesheim, *Traité sur l'incertitude aussi bien que la vanité des sciences et des arts*, trad. francesa. Leiden, 1726.

15. Cf. Carl C. Christensen, *op. cit.*, 169.

16. Cf. F. Saxl, «Holbein and the Reformation», *Lectures*, vol. I., pág. 278. Londres, Warburg Institute, Univ. de Londres, 1927.

17. *Ibid.*, pág. 282.

18. Cf. Erwin Panofski «Erasmus and the visual arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), págs. 220-227. Como Terminus, Erasmo no cede ante nada; o también, según otra interpretación, es la muerte misma, como Terminus la que no cede.

19. Cf. Pierre Vaisse, Holbein le Jeune, Rizzoli, 1971; Flammarion, París, 1972.

20. Cf. Erwin Panofski, «Erasmus and the visual arts», *op. cit.*, pág. 220.

21. El Cristo muerto acostado sobre la mortaja de Philippe de Champaigne (antes de 1654) recuerda a la obra de Holbein por la soledad del Salvador. El pintor ha suprimido a la Virgen presentada en la estampa de J. Bonasono según Rafael, que es la fuente de Champaigne. No obstante, situándose muy próximo a Holbein por el rigor y la sobriedad del colorido, Philippe de Champaigne permanece simultáneamente más fiel a los textos sagrados (mostrando las heridas tradicionales de Cristo, la corona de espinas, etc.) y más frío, distante, incluso insensible. El espíritu jansenista se lee en esta visión, así como las recomendaciones de los teólogos de finales del siglo XVI (Borthini, Paleoti, Gilio) de evitar la expresión del dolor. (Cf. Bernard Dorival, Philippe de Champaigne [1602-1674], 2 vols., Ed. Léonce Laguet, 1978.)

22. Cf. Paul Ganz, *The Paintings of Hans Holbein*, *op. cit.*

23. Cf. R. y M. Wittkowee, *Les Enfants de Saturne, psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, trad. francesa Macula, 1985.

24. Así, por un lado: «Del vaso que yo bebo, beberéis, y con el bautismo con el que yo soy bautizado, seréis bautizados» (Marcos, X, 39; Mateo, XX, 23); «Fuego vine a echar en la tierra; ¿y qué quiero, si ya se ha encendido? De un bautismo tengo que ser bautizado; y ¡cómo me angustio hasta que se cumpla! (Lucas, XIII, 49 sig.); y sobre todo la célebre frase que marca la muerte de su esperanza, *«Eli, Eli, lema sabagthani»*: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (Mateo, XXVII, 26; Marcos, XV, 35).

Por otra parte, el anuncio de la buena nueva: «Porque el Hijo del Hombre no vino para ser servido, sino para servir, y dar su vida en rescate por muchos (Marcos, X, 42-45). «Mas yo estoy entre vosotros, como el que sirve» (Lucas, XXII, 25-27).

25. Cf. X-Léon Dufour, «La muerte redentora de Cristo a la luz de la antropología», *ibid.*, pág. 68.

26. Cf. A. Vergote, «La muerte redentora de Cristo a la luz de la antropología», *ibid.*, pág. 68.

27. *Des Choses cachées depuis le commencement du monde*, Grasset, París, 1983.

28. Cf. Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, t. III, 2, La Nouvelle, Aubier, París, 1975.

29. Cf. Romanos, V, 8: «Mas Dios muestra su amor para con nosotros, en que siendo aun pecadores, Cristo murió por nosotros». Y también: Romanos, VIII, 32; Ep., V, 2; Marcos, X, 45: «Porque el Hijo del Hombre vino para dar su vida en rescate *(lytron)* por *(anti)* muchos.» Cf. también Mateo, XX, 28; Mateo, XXVI, 28; Marcos, XIV, 24; Lucas, XXII, 19; 1 P, II,21-24.

30. Cf. X.-Léon Dufour, *op. cit.*

31. Cf. Hegel, *Leçons sur la philosophie de la religion*, III e partie, Vrin, París, 1964, págs. 153-157.

32. *Ibid.*, pág. 152. El subrayado es mío.

33. Cf. Pascal, *Pensées*, «Jésus-Christ», 735.

34. Cf. Pascal, *Pensées*, «El misterio de Jesús», 736.

35. Cf. *supra*, cap. I., pág. 36 sig.

De *Soleil noir: Dépression et mélancolie*, París, Gallimard, 1987.

Traducción de José Luis Checa.